De la artele plastice la artele vizuale

De la artele plastice la artele vizuale este un proiect artistic realizat de artistul vizual Matei Bejenaru şi prezentat în cadrul expoziţiei omonime de la *Salonul de proiecte* din Bucureşti în perioada octombrie-noiembrie 2013. Curatoarele proiectului au fost Magda Radu şi Alexandra Croitoru. În cadrul aceleiaşi expoziţii a fost invitat să expună şi artistul Dumitru Oboroc.

Punctul de plecare al proiectului lui Matei Bejenaru a fost un "marş de gândire" realizat pe 3 septembrie 2013 între două locaţii din Bucureşti: *Sala Dalles*, cel mai important spaţiu pentru expoziţii de arte plastice din România din perioada comunistă, respectiv *Salonul de proiecte*, un spaţiu ce expune proiecte de artă contemporană în prezent. Folosind un sistem GPS, Matei Bejenaru a transpus traseul deplasării sale într-un desen care ulterior a fost mărit la scară şi transformat într-o sculptură din oţel inox. Experienţele mentale din timpul marşului artistului au fost notate în detaliu şi, prin diferiţi algoritmi de gândire, s-au transformat într-un set de instrucţiuni pentru realizarea a două sculpturi. În final, acestea au fost sculptate de către artistul Lucian Smău.

De la gândirea artistică la cercetarea situațională

Cătălin Gheorghe*

Despre cercetarea artistică nu se poate scrie de la un punct A la un punct B fără a lua în considerare diferitele modificări de perspectivă generate de condițiile parcurgerii unui itinerariu. Traseele gândirii, într-o diagramă a conceperii unei scrieri despre un proiect artistic realizat sub forma unei cercetări-bazate-pe-practică, sunt deviate de intuiții invocate și afecte intenționale. Dacă modelul unei scrieri despre o lucrare de artă ar urma modelul realizării procesuale a acelei lucrări de artă ne-am afla în fața a două lucrări de artă diferite (una cu imagini mentale, iar cealaltă cu imagini materiale) prezentate într-un context similar (acela al trăirii și argumentării unei producții de cercetare artistică). Cel ce parcurge un itinerariu creat, fie cititorul pe harta abstractă a unui text, fie privitorul într-un spațiu concret al unei lucrări-de-artă-ca-expoziție, se află într-o situație relațională în care produce, la rândul său, gânduri și poziții față de ceea ce i se întâmplă.

În procesul unei cercetări artistice (care poate rezulta în diferite formate de comunicare, de la prezentări la expoziții, de la un *performance* la o carte de artist) se iau în considerare anumiți parametri de construire a cercetării cu o intenționalitate artistică, deși uneori cu o intenționalitate simulat științifică. Pornind de la punctul A al alegerii unui subiect, construit apoi ca obiect al cercetării, se parcurge o serialitate de puncte intermediare care pot transforma înțelegerea și raportarea față de subiect până la decizarea atingerii punctului B, cel în care este prezentat rezultatul cercetării. Modul de parcurgere a tensiunii dintre punctul A și punctul B constituie motivarea metodologică a cercetării, care, în cele mai multe cazuri ale cercetării artistice, devine un element cheie, de conținut, al produsului cercetării.

În cazul cercetării artistice realizate de Matei Bejenaru și prezentate în cadrul Salonului de Proiecte de la București, lucrarea realizată în parametri introspectivi, performativi, situaționali, relaționali, conceptuali, colaborativi, productivi și instalativi a pornit de la un eveniment de gândire, a continuat cu identificarea punctelor de scurt-circuit dintre documente materiale și istorii orale, dintre conceptualitate și fizicalitate, și a marcat un relativ punct de sosire la întâlnirea cu amestecul de asocieri imaginative și sentimente contradictorii ale publicului.

Traseele realizate în timp, prin documentare (în istoria artelor plastice din România), și în spațiu, prin instalare (în câmpul mental al artelor vizuale), s-au configurat prin operaționalizarea unor tehnici de abordare a subiectului cercetării. Interesat de analizarea critică și creativă a condiției artistului în mediul istoriei sociale autohtone, Matei Bejenaru propune implicarea conștientizării efectelor re-memorării practicii artistice din anii '70-'80 în condițiile degradării statutului artistului și a fixării artificiale a funcție artei prin instrumentarea politico-culturală și oligarhică a ideologiei realismului social. În documentarea sa materială și în discuțiile sale cu istorici ai artei recente, Matei Bejenaru și-a schițat un cadru de acțiune prin care să reprezinte, dar într-un fel chiar și să reconsidere, imaginea artistului plastic infrapusă imaginii artistului conceptual, un gen de re-fotoinfografiere a practicii artistului din trecut realizată prin practica artistului din prezent. Făcând referință la o anume modalitate de lucru a artistului vizual contemporan, respectiv la producerea unei lucrări prin propunerea unui concept și a unor instrucțiuni care să ducă la realizarea materială a lucrării de către un alt artist, care ar opera cu o altă cunoaștere și cu o altă dexteritate, Matei Bejenaru chestionează și instituția comenzii și a execuției specifică anilor din perioada pseudo-comunistă. Astfel, lucrul prin altcineva nu ar avea o funcție terapeutică, de psihanaliză asupra relației dintre potențialitate și realitate din practica unui artist, ci ar indica o funcție transformativă, de reinterpretare a relației dintre creativitate și productivitate în practica unui artist căruia i se solicită să realizeze o lucrare de artă și nu o comandă politică.

Ajungând, în demersul cercetării, la unul dintre codurile de producere a sensului lucrării, respectiv la identificarea unei formule vizuale de a sugera

* Cătălin Gheorghe este teoretician, curator și editor. Predă cursuri de teoria artei la Universitatea de Arte „George Enescu" din Iași. Coordonează platforma de mediere și cercetare artistică „Vector - studio de practici și dezbateri artistice" și publicația anuală „Vector - cercetare critică în context".

publicului transformarea unei gândiri abstracte a artistului conceptual în forme materiale concrete, realizate din marmură, granit şi oţel, de către un artist plastic, Matei Bejenaru îşi construieşte un scenariu performativ şi generativ, partea iniţial invizibilă a lucrării, care produce mesajul proiectului şi îl comunică artistic. Tehnica de lucru prin care artistul îşi exprimă intenţiile este marşul, parcurgerea cu determinare emoţională şi încredere conceptuală a unui itinerariu între două puncte cartografice şi simbolice care reprezintă două istorii diferite ale practicii şi rolului artei. Plecând de la Sala Dalles, un spaţiu expoziţional asociat cu o istorie controversată a artelor plastice, ca şi cum ar fi plecat de undeva din trecut, artistul mărşăluieşte printre stări de spirit, locuri semnificative şi semne ale trăirii şi revendicării străzii de către oamenii din context, încheindu-şi itinerariul conceptual la Salonul de Proiecte, un nou spaţiu de expoziţii şi reflecţii asociat cu discursul artelor vizuale contemporane.

În parcurgerea acestui traseu, artistul recurge la o adnotare observaţională, marcând în scris notaţii ale propriilor stări şi ale mediului urban, utilizând o schemă vectorială realizată pe baza a trei criterii de referinţă: tipologia arhitecturală, semiotica spaţiului public şi reacţia emoţională la stimulii circumstanţiali. Acest parcurs în mers şi în minte se condensează în notaţii topografice, obiective şi afective, deconstruind diacronia istoriei practicii artistice autohtone şi desenând hiperprezenţa geografiei urbane prin trăirea unor situaţii de gândire artistică. La rândul său, corpul artistului, în direcţionarea şi auto-conştientizarea mersului ca formă peripatetică (de plimbare şi mişcare filosofică), devine purtătorul amintirilor, emoţiilor, reflecţiilor, imaginilor şi limbajului prin care se situează artistul într-un spaţiu al efectelor cunoaşterii şi exprimărilor publice.

Intenţia constitutivă a configurării acestei experienţe a marşului de gândire într-un anumit timp cultural şi într-un anumit spaţiu urban a fost aceea de a crea un anumit limbaj artistic prin care să se vorbească despre condiţia marcată istoric a artistului şi despre problematica transformărilor din practica artistică contemporană. Schiţarea unui sistem de semne, aflat în curs de prelucrare, ce va rezulta într-o nouă serie de diagrame, transcrise sub forma unei poetici critice, se va preta unei lecturi situaţioniste colaborative, deopotrivă a artistului şi a publicului.

În consecinţa procesului de decriptare a cuvintelor şi desenelor cheie, artistul a generat un set de instrucţiuni care au fost transmise unui artist plastic pentru a transforma gândirea abstractă a unor situaţii în materia concretă a unor sculpturi. Obiectele create au fost expuse, într-o anumită asociere spaţială şi vizuală, alături de fotografii din spaţiile fizice ale Sălii Dalles şi ale Salonului de Proiecte şi alături de paginile scrise pe parcursul itinerariului dintre cele două spaţii simbolice.

Ca mod de expresie artistică, colaborarea productivă a fost extinsă prin comandarea a două texte (textul care se scrie în acest moment şi celălalt text care apare în această publicaţie experimentală) ce pot fi văzute ca două forme de sculptură mentală pornind de la ideile de lucru ale artistului, trecând prin transformarea lor într-o lucrare artistică şi ajungând în lectura publicului.

Expoziţia lui Matei Bejenaru poate fi văzută ca un caz de cercetare artistică, un demers care îşi stabileşte un obiect de studiu, presupune o metodologie de lucru, crează un cadru al experimentării exploratorii şi generează o serie de rezultate comunicate public care pot fi interpretate şi, astfel, reutilizate în comunitatea artistică de referinţă.

În diferite medii (s-ar putea spune chiar în diferite „lumi ale artei”) cercetarea artistică este asociată cu tratamentul artistic al cunoaşterii şi practicii ştiinţifice care ţine de noile dezvoltări, cu implicaţii umane, sociale şi naturale, ale tehnologiei. Sunt, însă, şi accepţiuni care înţeleg practica artistică ca pe o formă de cercetare, presupunând chiar articularea unei strategii de lucru pe seama unui angajament politic, de regulă de orientare critică.

O cercetare artistică detaşată de ideologia celebrării binefacerilor (inclusiv comerciale ale) ştiinţei pune accent pe calitatea procesului teoretizării, pe efectele creării unui limbaj care să sesizeze complexitatea deciziilor în formarea lumii şi pe rolul artistului-cetăţean care ar încerca să regleze echilibrul dintre trăirea poetică şi implicarea politică în viaţa de zi cu zi.

Accentul pus pe gândire, pe analiza efectelor sale, pe aplicabilitatea sa artistică crează condiţiile asocierii practicii artistice cu cercetarea, care devine o formă de mediere a experienţelor situaţionale ale artistului implicat într-o relaţie investigativă (deopotrivă imaginativă) şi transformativă (deopotrivă discursivă) cu aspectele vieţii aşa cum poate fi înţeleasă recunoaşterea sa dincolo de credinţele comune. Se poate spune că, în cadrele semioticii politice a esteticii conceptualiste, performative, productive şi expoziţionale a mesajului artistic al lui Matei Bejenaru, se poate identifica o cercetare intenţională a unor situaţii de înţelegere şi de lucru experimentate de artist în relaţia sa cu istoria recentă a artei din context, cu geografia imaginarului urban, cu implicaţiile colaborării profesionale, cu noul public al artelor vizuale.

INSTRUCTIUNI PENTRU PRIMA SCULPTURA

Lucrarea se va dezvolta pe verticala si va fi compusa dintr-o serie de module de inspiratie folclorica stilizati geometric.

Vor predomina segmente dreapta inclinate la diferite unghiuri, fara linii curbe.

Sculptura va contine mai multe verticale si in partea superioara va avea un modul neterminat ce va d ideea de sfarsit, de ruptura tragica.

Lucrarea va avea o rigoare compozitionala explicita. Vazuta din spate, ea va avea un plan vertical pe toata inaltimea din care va iesi in fata un volum paralelipedic.

Textura suprafetelor va fi evidenta prin alternarea celor netede cu cele rugoase.

Instructions for the execution of the two sculptures.

INSTRUCTIUNI PENTRU A DOUA SCULPTURA

Lucrarea se va baza pe inlantuirea mai multor linii curbe si se va dezvolta pe orizontala.

Suprafetele vor fi netede, line si senzuale.. In plan orizontal, in partea din fata, o aparenta muchie se va forma la intrepatrunderea a doua suprafete curbe..

Oarecum artificial.. va fi introdus un fragment decorativ ce va sugera un detaliu dintr-un capitel..

Impresia generala a lucrarii va fi de senzualitate, poezie, subiectivitate, aparenta lipsa de rigoare si stil unitar.

Munca artistului. Ecuații impredictibile

Cristian Nae*

Artele vizuale. Mod de utilizare

Termeni precum cei de vizualitate, cultură vizuală, studii vizuale au devenit aproape omniprezenți în discursul istoriei artei, precum și în cel al criticii de artă. S-a vorbit, de pildă, despre cultura modernității ca despre o cultură ”oculocentrică”, în care vizualitatea, înțeleasă nu ca o abilitate naturală de a percepe, ci ca pe un sistem cultural constitutit de practici ale reprezentării și lecturii, este predominantă[1]. Potrivit lui Martin Jay, influența decisivă a culturii vizuale în societatea de astăzi s-ar explica printr-un soi de neo-cartezianism în care mintea, și nu ochiul, ar fi cea care, în cele din urmă, vede[2]. Iar această ”technologie vizuală”, acest sistem al percepției vizuale, presupune o instrucție culturală, o serie de convenții, de coduri, de reguli de comportament care constituie, laolaltă, câmpul cultural în care noi, ființele sociale, putem acționa și comunica.

Este, așadar, firesc, ca titulatura de arte vizuale să acopere astăzi complexitatea raporturilor dintre practica artistică, înțeleasă mai curând ca abilitate de investigare a lumii eliberată de limitările disciplinare care traversează câmpul cunoașterii instituționalizate decât ca îndemânare de ordin tehnic, și societate, înțeleasă ca o pluralitate de acțiuni, reprezentări și forme de viață. Artele vizuale au devenit, astăzi, sinonime cu un câmp de reflecție asupra condiției vizualității, a sistemelor culturale, sociale, politice și economice în raport cu care practica artistică se situează, precum și a modalităților, limitărilor și efectelor propriului limbaj. Iar abilitatea artistului, în măsura în care acest termen mai poate interveni drept un reper evaluativ în discursul criticii de artă, poate fi înțeleasă mai curând drept o abilitate retorică de a mânui concepte provenind din discursuri uneori eterogene, de a face posibilă întâlnirea acestor planuri distincte (și uneori incomensurabile) pe tărâmul reprezentării, de a asigura articularea lor coerentă și, nu în ultimul rând, de a elibera astfel cunoașterea deja înregimentată prin producerea de fricțiuni tectonice între aceste complexe de reprezentări.

Simpla transformare a termenului de ”arte plastice” în cel de ”arte vizuale” descrie așadar mai mult decât o transformare terminologică care privește în sens strict istoria artei în România. Ea presupune o istorie a cadrelor mentale în care practica artistică s-a situat în România ultimilor douăzeci și cinci de ani, incluzând aici întreg complexul de instituții, de agenți culturali, de practici de producție, expunere, receptare critică și comercializare a artei, de raporturi de putere și de reprezentări culturale în care aceste raporturi se materializează. În sens restrâns, în situația proiectului de față, schimbarea acestei denumiri, petrecută recent la nivelul instituțiilor de învățământ artistic superior din România, descrie transformarea funcției estetice a artei, în cea mai mare parte aservită unui sistem politic totalitar în perioada comunistă, într-o funcție critică, aceea de activitate de investigare a societății și condiției artistului, inițiată de arta conceptuală în deceniul șase al secolului trecut.

Ce se pierde însă când ceva se câștigă? Ce neajunsuri camuflează această transformare și în ce măsură condiția actuală a artelor vizuale din România poate sugera procese sociale mai complexe în care aceasta se situează? Ce s-a schimbat între deceniul șase și cel în care tocmai am intrat? Ce regimuri și semnificații ale muncii artistice pot fi întrezărite în modalitățile efective de construcție a obiectului artistic? Care este statutul artistului în aceste sisteme de producție și reprezentare culturală? Cum poate un

* Cristian Nae este critic de art și teoretician. Predă cursuri de istoria și teoria artei la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași. A fost bursier NEC și Getty-NEC al Colegiului Noua Europă din București și editor al revistei Vector (2006-2008). În prezent este colaborator al mai multor reviste de artă contemporană (IDEA, Artmargins).

proiect artistic să reflecte și să altereze totodată multiplicitatea de cadre interpretative în care aceste transformări socio-istorice pot fi descrise, explicate și înțelese? Și cum putem capta și reprezenta aceste interstiții spațio-temporale pornind de la un parcurs al gândirii, prin însăși capacitatea sa de a se situa între diferite sisteme conceptuale de reprezentare a lumii și de a produce, prin această activitate oscilatorie, de continuă translație, mici deplasări în relația dintre hărți și teritorii, dintre concepte și reprezentările care le constituie?

Estetică și politică. Cercetarea artistică drept analitică institutională

Proiectul *De la artele plastice la artele vizuale*, realizat în cadrul Salonului de Proiecte, propune o reflecție subiectivă asupra distanței care separă practica artistică din România sub comunism de cea actuală, distanță sistematizată prin intermediul unor sisteme de transformări mai curând decât prin simple opoziții și concepte binare. Distanța temporală care separă două momente semnificative ale producției și expunerii artistice din România este reprezentată spațial, producând astfel o primă translație incompletă a celor două categorii *a priori* ale sensibilității, care, potrivit lui Immanuel Kant, fac posibilă orice experiență. Prin intermediul acestei reprezentări spațiale, sunt expuse, în fapt, sisteme de valori diferite, moduri de funcționare și de finanțare a artei distincte, precum și raporturi diferite ale artei și politicului.

Astfel, el urmărește să elibereze tensiunea deopotrivă formală și istorică care separă și totodată unește artele plastice și cele vizuale, și astfel, să identifice și să expună liniile de articulare a politicului și a esteticului. Pentru Matei Bejenaru, situat în siajul gândirii lui Jacques Rancière, esteticul desemnează un "sistem al formelor a priori determinând ceea ce se dă simțirii. Un decupaj al timpurilor și spațiilor, al vizibilului și invizibilului, al vorbirii și al zgomotului definește deopotrivă locul și miza politicii ca experiență"[3]. La rândul său, politica se referă "la ceea ce se vede și la ceea ce se poate spune despre ceea ce se vede, la cei care au competența pentru a vedea și calitatea pentru a spune, la proprietățile spațiilor și posibilitățile timpului"[4]. Cu alte cuvinte, ea se referă la capacitatea de a reprezenta, de a face vizibil, și la sistemele care fac posibilă și totodată exclud din sfera discursului anumite reprezentări, precum și la raporturile de putere care guvernează sistemele noastre de articulare estetică la nivelul experienței noastre comune. În acest sens, practicile estetice devin formele de vizibilitate ale practicilor artei – adică modurile în care arta ca acțiune socială, ca muncă și totodată ca activitate socială, se pune în formă, devine vizibilă și se adresează percepției senzoriale în cadrul unei experiențe concrete. Iar practicile artistice sunt ele însele "moduri de a face", adică forme de muncă care intervin, prin autonomia lor istoric dobândită, în distribuția existență a raporturilor sociale, a activităților și formelor de acțiune socială și a formelor de vizibilitate, a cadrelor estetice în care experiențele noastre pot avea loc[5].

În acest fel, investigația artistică dobândește rolul unui catalizator al acestor procese și mecanisme de reprezentare. Ea utilizează practica artistică pentru a pune în tensiune forme de acțiune și de vizibilitate, asociate unor modalități concrete de producție artistică și pentru a descrie astfel sistemele instituționale care compun lumea artei din România în istoricitatea lor. Astfel, dimensiunea critică a proiectului artistic devine aici, una de ordin analitic, reflexiv. Ea analizează nu atât raporturile opozitive dintre instituțiile artistice, înțelese ca forme osificate ale convențiilor și reglementărilor sociale, sau ca mecanisme de instaurare și conservare a autorității în mediul cultural, și practicile artistice privite ca discursuri opozitive, anarhice sau cel puțin libere de orice convenții[6], cât modurile diferite în care aceste sisteme instituționale au făcut posibilă practica artistică, în materialitatea sa, prin mecanisme de finanțare, sisteme de expunere și convenții de receptare. De asemenea, el instanțiază astfel modul subtil în care contextul social, economic și cultural acționează asupra reprezentării artistice (adică asupra vizibilului și asupra formelor de vizibilitate proprii unei anumite perioade istorice și forme de viață culturală) producând estetici și sisteme de reprezentare formală diferite. Căci în aceste modalități concrete de reprezentare vizuală și în însăși posibilitatea existenței unor reprezentări se ascund, în fapt, modalitățile de distribuție și de împărtășire a sensibilului și, implicit, de participare la viața comunitară în două contexte politice diferite.

$S\,(E + C + L)^t$ = Artă. Subiectivitatea ca sistem

Este de asemenea, evident, de la prima vedere, că proiectul artistic propus de Matei Bejenaru prezintă similitudini formale frapante cu proiectele de artă post-conceptuală, în raport cu care poate fi clasificat împreună cu o vastă și eterogenă producție artistică contemporană. De pildă, utilizarea instrucțiunilor textuale amintește de practicile artistice cu caracter deopotrivă conceptual și performativ utilizate de Yoko Ono sau de Lawrence Weiner, pentru care textul reprezintă un schematism

care provoacă imaginația privitorului, solicitându-i materializarea operei de artă pornind de la descrierea ce i se oferă. De cel din urmă artist, proiectul de față pare a se apropia și mai mult, prin accentul pus pe articularea sculpturală a conceptelor[7]. De asemenea, printre elementele specifice artei conceptuale se poate remarca utilizarea elementelor cartografice, a sistemelor de reprezentare spațială deopotrivă tehnologice, precise, științifice (reprezentate aici de calculul realizat de tehnologia GPS) și umane, imprecise, subiectiv - poetice (reprezentate aici de modularitatea barei de oțel care materializează traseul urmărit de artist), a schemelor grafice și a fotografiei alb-negru, cu valențe documentare, în care informația vizuală și semnificațiile imaginii primează în fața retoricii vizuale și considerentelor de ordin estetic. Nu în ultimul rând, este frapantă predilecția artistului pentru o estetică a sistemelor, împărtășită în conceptualismul ”istoric” de structurile modulare concepute de Sol LeWitt, de sistemele sociale și economice analizate de Hans Haacke sau de cele de comunicare (socială) investigate artistic de Jack Burnham, Haane Darboven sau, în Uniunea Sovietică, de Ilya Kabakov. În raport cu practica artistică de dată mai recentă, preocupări similare pentru cercetarea sistematică a efectelor translației sistemelor de reprezentare vizuală și conceptuală se regăsesc la artiști precum Simon Starling sau Stan Douglas.

Ce este, însă, un concept? Cum ar putea fi înțeleasă, în situația proiectelor lui Matei Bejenaru, titulatura de artă conceptuală? În raport cu ce înțeles al conceptului operăm atunci când clasificăm astfel un proiect de cercetare artistică cu miză deopotrivă socială și politică (la nivelul articulării sale culturale)? Și ce tip de practică artistică desemnează, din perspectiva raporturilor de producție implicate în concepția și execuția sa?

Potrivit lui Gilles Deleuze și Felix Guattari, un concept nu desemnează o simplă abstracție lingvistică și, mai cu seamă, nu se află în opoziție cu reprezentarea. Conceptului îi corespund, în fapt, un complex de reprezentări, care și-au pierdut originea pre-conceptuală într-o anumită experiență și au fost sintetizate, de-a lungul timpului, într-o formă lingvistică aparent stabilă, pe un anumit ”plan de imanență”. Orice concept este, așadar, eterogen. El constituie, de fapt, o pluralitate de reprezentări[8]. Proiectul artistic realizat de Matei Bejenaru se situează la intersecția multiplelor reprezentări care se pot ascunde în conceptul de artă. Proiectul său artistic propune un algoritm de transformare, capabil să genereze forme artistice. El se situează, astfel, la intersecția multiplelor reprezentări și afecte care generează asemenea concepte prin sinteza lor lingvistică și materializarea lor ulterioară în forme vizuale distincte. Dacă sarcina filosofului ar fi, potrivit autorilor francezi anterior amintiți, aceea de a crea concepte, sarcina artistului (conceptual) ar fi aceea de a re-materializa aceste concepte, de a dezarticula pluralitatea de reprezentări pe care aceste concepte o conțin (în situația noastră, conceptul de artă) și de a construi un nou ”plan de imanență” în care aceste reprezentări pot fi reasamblate pentru construcția unui nou concept.

În situația de față, opera de artă, înțeleasă drept un angrenaj de sisteme de reprezentare artistică, se constituie în urma unei investigații realizate asupra peisajului urban al orașului București. Urma traseului, a drumului concret realizat de artist în oraș între două puncte, materializată sculptural în expoziție, conectează în spațiu două sisteme valorice care corespund unor timpuri diferite. Este vorba despre un sistem valoric și de producție artistică a cărui centru destinat expunerii îl constituie Sala Dalles (sala în care aveau loc cele mai importante expoziții ale Uniunii Artiștilor Plastici) și unul contemporan, identificat de artist în materialitatea instituției în care este creat proiectul – Salonul de Proiecte. Situațiile întâlnite pe acest traseu sunt filtrate prin trei tipuri de filtre: unul emoțional, unul indexical, destinat semnalării prezenței unor itemi reprezentativi în câmpul vizual al artistului care traversează spațiul urban potrivit unei selecții subiective, și unul de ordinul reflecției teoretice, detașate, asupra situației actuale a artei și contextului socio-economic în care este produsă și receptată.

În fapt, Matei Bejenaru își descompune propria subiectivitate artistică în trei sisteme de clasificare și arhivare a informației: unul de ordin subiectiv-emoțional, unul de ordin concret-descriptiv, aparținând prezentului imediat și descrierii sale brute, și unul de ordin istoric-reflexiv, aparținând memoriei culturale și comentariului teoretic, articulate într-un câmp al reprezentării spațiale, cartografice. Desfășurarea în spațiu și timp a acestor reflecții construiește planul artistic pe care aceste trei sisteme descriptive interacționează. Mai mult decât forma finală a obiectelor artistice expuse, ceea ce contează este aici diferența între diverse sisteme de reprezentări și limbaje artistice, generată prin intermediul acestor trei categorii care selectează, ordonează, și înregistrează informația vizuală relevantă pe parcursul unei experiențe estetice subiective. Ea subliniază faptul că subiectivitatea artistului contemporan este rezultatul articulării temporare și imperfecte a unor sisteme de convingeri și reprezentări, filtrate lingvistic, fiind în egală măsură tributară cadrelor sociale în raport cu care ea se configurează.

Munca cognitivă, muncă abstractă: rolul emancipator al imaginatiei

Conceptele și situațiile astfel consemnate dau naștere unui sistem descriptiv de ordin formal, care servește drept suport pentru un al doilea proces de transformări, de această dată, asociat translării între medii și forme de reprezentare vizuală. În mod concret, artistul a construit un set de instrucțiuni textuale destinat realizării unor obiecte artistice. Sarcina realizării acestor lucrări, a materializării lor efective prin translarea lor imaginară în forme vizuale concrete, a fost lăsată artistului plastic Lucian Smău. Astfel, în tradiția conceptuală inițiată de Marcel Duchamp prin separarea corpului artistului de cel al autorului lucrării[9], urmând un proces firesc de diviziune a muncii, Matei Bejenaru își deleagă o parte din realizarea proiectului unui executant, care are deopotrivă rolul de filtru imaginar (substituindu-se astfel imaginației publicului) și de materie primă, de muncitor care își închiriază corpul și abilitățile de muncă potrivit raporturilor de producție specifice societății capitaliste actuale.

Acesta este, în opinia mea, unul dintre elementele esențiale ale articulării conceptuale a proiectului lui Matei Bejenaru. Prin delegarea sarcinii de a reprezenta concret experiența sa subiectivă, fie mașinăriei (hazardului reprezentat de calculul strict, însă exterior subiectivității mele, realizat de GPS), fie unui alt artist, Matei Bejenaru separă execuția de concepție, munca cognitivă (incluzând producerea de cunoaștere, administrarea și comunicarea informației) de cea fizică. Astfel, opera de artă este privită ca rezultat al imaginației colective, al mai multor agenți care contribuie la realizarea sa ca practică sistematizată. Pe de o parte, acest gest separă identitatea personală de cea auctorială, reducând artistul la un agent al limbajului, efect al unor construcții sociale și lingvistice. Pe de altă parte, el ne expune astfel modul în care imaginația, influențată prin intermediul unor sisteme lingvistice, poate contribui la construcția unei forme vizuale concrete. Iar aspectul public al artei conceptuale corespunde cu cel al imaginației colective[10].

În fapt, din punct de vedere al raporturilor de producție implicate în construcția lucrării, situația în care se află artistul Lucian Smău nu este una specifică doar societății comuniste, în care artistul plastic executa deseori o comandă publică pentru a putea trăi, ci și societății contemporane, în care artistul vizual este cel mai adesea angajat temporar pentru a realiza un anumit proiect[11]. Înțeleg prin termenul de ”proiect” o schiță mentală, corespunzătoare unui plan de activitate de cele mai multe ori conceput și gestionat de curator, sau, ca în acest caz, de un alt artist. Acest lucru transformă artistul vizual contemporan în gestionarul unui complex de informații într-o situație construită și administrată la rândul său de curatorul expoziției. În pofida convingerilor ideologice distincte, cele două sisteme de producție artistică împărtășesc, în cele din urmă, similitudini inedite datorate dificultăților întâmpinate în cucerirea unei autonomii a artei în raport cu sfera socială.

Cele două sculpturi, mici contra-monumente ale unor experiențe afective și cognitive contradictorii, a căror estetică este evident una formalist-abstractă, cu accente brâncușiene, evidențiază o anumită propensiune a artelor plastice către abstracția geometrică limitată la o formă de reprezentare decorativă, lipsită de un concept director palpabil. În mod paradoxal, abstracția geometrică împinsă la extrem conduce la separarea deplină a operei de artă de contextul social și politic concret în care se situează, din care provine sau căruia i se adresează. Ele expun de asemenea prejudecăți de ordin valoric ale mediului sculptural, sedimentate prin repetiție și internalizate în maniera de execuție artistică, printre care cultul lui Brâncuși poate fi un exemplu grăitor. Execuția lor formală, lipsită de o mizã subiectivă autentică, trădează însă un proces mai vast de condiționare a artei plastice sub comunism, în care condiția artistului era redusă la aceea a unui simplu meșteșugar, iar munca cognitivă era redusă deseori la cea fizică, brută, a execuției unor șabloane de compoziție spațială și cromatică mai mult sau mai puțin previzibile. Pe de altă parte, rolul actual al artistului vizual, deși este eliberat de constrângerile unui conformism estetic și aservirii unei ideologii politice explicite, nu este mai puțin controversat, câtă vreme existența proiectului său se supune precarității economice. Ca producător de discurs autonom, serviciile oferite de artistul vizual sunt, astăzi, supuse flexibilității specifice ”proiectului”, care construiește mereu posibilități imaginare și virtualități în câmpul social.

În acest context, pericolul cel mai mare care pândește arta contemporană în România nu este doar acela al precarității economice, sau cel al conformismului de tip mimetic, autocolonizator, față de un sistem de reprezentări și practici artistice exterioare preocupărilor vieții sociale locale, și nici cel al transformării artistului într-un producător de discurs în sistem *outsourcing*. În această situație, captivitatea artistului riscă să provină din însăși captarea imaginației în șabloane, forme colective de

reprezentare care încapsulează orice virtualitate, orice imaginar politic și social alternativ. Or, tocmai aici rezidă pericolul cel mai mare al producției artistice ca muncă cognitivă. Iar, ca să parafrazez un celebru poet citat de un alt celebru filosof (Hölderlin, comentat de Martin Heidegger), "acolo unde se află pericolul se ivește și salvarea". Căci aici comunitatea își găsește forma de articulare antagonică cu adevărat plurală, așadar, deplină.

---

[1]Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieh Century French Thought*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1994
[2]*Ibidem,* p. 81
[3]Jacques Rancière, *Împărtășirea sensibilului.* Estetică și politică, trad. Ciprian Mihali, Editura Idea, Cluj, 2012, p.14
[4]*Ibidem*
[5]*Ibidem*
[6]Blake Stimson, „What was Institutional Critique?", in Alexander Alberro, Blake Stimson (eds.), *Institutional Critique. An Anthology of Artists's Writings*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2009, pp. 22-24
[7]Pentru relația dintre arta conceptuală și sculptură în situația lucrărilor lui Lawrence Weiner vezi Benjamin H. D. Buchloh (ed.), *Lawrence Weiner*, Phaidon Press, Londra, 1998
[8]Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Ce este filosofia?,* trad. Magdalena Mărculescu-Cojocea, Editura Pandora, Târgoviște, 1998
[9]Boris Groys, "Marx After Duchamp, or The Artist's Two Bodies", *E-Flux Journal*, no. 19, Octombrie 2010
[10]Jan Verwoert, „Impulse Concept Concept Impulse: Conceptual Art and its Provocative Potential for the Realization of the Romantic Idea", in Ellen Seiferman, Jorg Heiser et. al., *Romantic Conceptualism*, Kerber, 2008, pp. 164-75
[11]Boris Groys, *op. cit.*